



supra-relic  
**suprarelikvija**  
supra-reliquia

PRT IZ LA HIGUERE | LIENZO DE LA HIGUERA | THE SHROUD OF LA HIGUERA

**PRT IZ LA HIGUERE | LIENZO DE LA HIGUERA | THE SHROUD OF LA HIGUERA**

SUPRARELIKVIJA | SUPRA-RELIQUIA | SUPRA-RELIC

Mestni muzej Ljubljana, 2015

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.046

KARDELJ, Janez, 1964-

Prt iz La Higuere = Lienzo de La Higuera = The shroud of La Higuera / [avtor besedila Janez Kardelj]. Suprarelikvija = Supra reliquia = Supra relic / [avtor besedila Miklavž Komelj ; fotografija DK ; prevoda v španščino Marjeta Prelesnik-Drozg, prevoda v angleščino Janez Kardelj]. - Ljubljana : Mestni muzej, 2015

ISBN 978-961-6509-44-2

1. Gl. stv. nasl. 2. Vzp. stv. nasl. 3. Komelj, Miklavž: Suprarelikvija  
281069056

## V S E B I N A

- 4** Janez Kardelj: PRT IZ LA HIGUERE
- 9** Miklavž Komelj: SUPRARELIKVIJA
- 13** Janez Kardelj: EL LIENZO DE LA HIGUERA
- 23** Miklavž Komelj: SUPRA-RELIQUIA
- 28** Janez Kardelj: THE SHROUD OF LA HIGUERA
- 34** Miklavž Komelj: SUPRA-RELIC

## PRT IZ LA HIGUERE

J A N E Z K A R D E L J

Po dolgotrajnem in temeljitem razmisleku sem se odločil: predmet, ki mi je po sosledju okoliščin prišel v posest, moram razstavljati. Je kos tkanine velikosti rjuhe ali manjšega prta, na katerem se jasno vidi dvojna človeška podoba. Sprva sem mislil, da je le ena od mnogih, dokončno izpraznjenih, zlorabljenih in sprevrženih ikon, kakršnih je naš vizualni vsakdanjik prepoln. Zdaj vem, da je redek in dragocen ter ima neodtujljiv aktivacijski potencial.

Poskusil bom predstaviti čutno-čustvene in miselne procese, ki so me iz cinizma preko gnusa prestavili v čudenje in pripeljali do občudovanja. Od distance ciničnega uma do razsvetljene vere. Predmet je edini sprožilec teh procesov in, kot prazvor spoznanja, vsem tem procesom nadrejen.

Vodil me je postopno in nežno. Opazoval sem ga desetletja in preučeval skoraj pet let. Če sem se zmedel, mi je s svojo blago svetlobo korigiral fokus in me zaščitil pred pekočo točo vsakdanjega. Sedaj vem, da morava doseči občutljive posameznike, da skupaj prevpijemo dezinformacijski šum in sežemo do mnogih. Verjamem v umetniški predmet in čutim njegovo moč.

Sprva nisem vedel, kakšno vlogo naj v prihodnjem življenju predmeta prevzamem; pozicija menedžerja, lastnika ali piarovca mi je svetovnonazorsko tuja. Sklenil sem, da bom kurator v osnovnem pomenu te besede. Bdel bom nad materialno nedotakljivostjo in neodtujljivostjo predmeta in hkrati spodbujal njegovo idejno promiskuiteto.

Vem, da s tem, ko dajem Prt iz La Higuere v javnost, izgubljam nadzor nad njim in ne morem preprečiti vsakovrstnih namigovanj in ugibanj. Nenačelne in zlonamerne interpretacije (od heretične mimikrije do blasfemije) lahko vzbudijo negativna čustva, celo sovražnost. Kriva vera je *contradictio in adiecto*, žaliti vero pa ni ne predmetov ne moj namen. Vera je še vedno pripomoček za iskanje smisla. Prav zato izkoriščevalski, hierarhični in klientelistični režimi tako ali drugače instrumentalizirajo religije, ker le-te vero usmerjajo v »onostranstvo« in zmanjšujejo pritisk na obstoječe in aktualno.

Podoba, ki je pred nami, povezuje rojstvo boga s posameznikovo ali kolektivno željo. Je nepogrešljiva, očarljiva izdajalka. Razgalja konceptualizacijo boga in njeno aplikacijo na množice. Relikvije so fetiši, ki bolj kot versko gorečnost in aktivizem zagotavljajo povezavo med čistostjo ideoloških načel in njihovimi deviantnimi in odtujenimi nosilci. Ti iz njih črpajo svojo moč in legitimiteto. Želijo se ohranjati. Zavirajo nadaljni razvoj. Ideološki aparati, ki se takoj emancipirajo od ideologij masovnih gibanj, so po svoji naravi močno dekadentni in konzervativni. Zato je nujno stalno gibanje-permanentno vrtenje. Če se le-to ustavi, se sedimenti vedno usedejo v obliki stožca. Pojav bi lahko poimenovali hierarhično prekletstvo mirovanja. Suprarelikvije pa so pospeševalke te revolucije in če jih ni, si jih je treba izmisliti. S to ugotovitvijo spraševanje, ali je Prt iz La Higuere kultni ali kulturni pojav, postane nepotrebno.

Predmet je artefakt z več identitetami. Je simulaker *par excellence*; je podoba-senca na platnu, nastala brez zaznanega ali priznanega ustvarjalca in ustvarjalnega postopka; lahko je produkt delovanja nadnaravnih sil, plod izjemnosti odslikanega ali odraz kolektivne želje; je relikvija z auro umetniškega dela ali obratno.

Transcendenca je predmetu imanentna in vprašanje, ali je artefakt delo skrivnostnega (odsotnega) avtorja, manipulantskega ponarejevalca ali nadnaravnih pojav (čudež), ni bistveno. Jasno mi je tudi, da ne glede na to, ali o poreklu predmeta govorim resnico, lažem, uporabim razne strategije in taktike, svojemu poslanstvu kuratorja samo škodujem. Znanstveno preverjanje kemijske sestave, avtentičnosti, starosti ipd je prav tako nepotrebno in kontraproduktivno, kajti tako kot dandanes katerikoli znanstveni dokaz, ne bo imelo moči bistveno vplivati na prepričanje ali vero ljudi. Vzpodbudi lahko le nastanek novih in najnovejših teorij in mitov, ki bodo odvrčali pozornost od artefakta in njegove biti.

Reakcija aktualnega sistema moči na motečo informacijo se od reakcije srednjeveškega sistema razlikuje predvsem po progresivnosti in taktični postopnosti. Konfrontacijo in eliminacijo zamenja z ignoranco, polucijo in kamuflažo. Torej, če se je dolgoročno ne da spregledati, jo je potrebno zasuti z množico vpogledov, povečav, primerjav, aktualizacij, redefinicij, transvesticij ali skriti v seneni kopici vsakdanje senzacionalnega ter podobno drugačnega. Šele če po vsem naštetem ne uspe omejiti dometa procesirane informacije, kar je dokaj redko, se je sodobni režim

primoran poslužiti se druge postavke srednjeveškega modela, ki jo aplicira tudi na vire te informacije. To je eden od razlogov (zame zelo prepričljiv), zakaj je vsaka anekdotičnost v povezavi s predmetom škodljiva.

To, da sem se zavezal molku o poreklu Prta iz La Higuere, pa seveda ne pomeni, da ne bom predstavil vsaj delček miselno-čustveno-čutnih procesov, skozi katere me je podoba vodila.

Ambivalenca proizvodnje in nedoločljivost proizvajalca nas na očarljiv način postavita na začetek in nam dopuščata doživljati nasladno pozno-kapitalistično komoditeto: poljubno izbiro najprimernejše interpretacije resnice. Kot naši predniki v jamah Lascaux-ja in Altamire lahko hkrati doživljamo mojstrstvo in magijo, obsojamo lahko prevaro in slavimo izvirnost, umetniško intenco zamenjamo s transcendenco, si želimo verjeti ali verjamemo v željeno. A v resnici smo na koncu te komaj začete poti in izbira je navidezna. Kreator ( umetnik ali/in bog ) je relativen do izginotja. V ospredje je stopil absurdni materialni nosilec trpinčenega idealizma, naša poslednja možnost.

Tako se mi je razodel prt iz La Higuere kot umetniški predmet in zasijal v vsem svojem sijaju. Brillantno in mimogrede je pometel z eno najproblematičnejših enačb umetnosti 19. in 20. stoletja: umetnost = umetnik. Umetnik se umakne in prepusti boj proti virom ideološke in fizične nadvlade ( od svetovnega kapitalskega gigalobija do nenačelnih kuratorskih fevdov ) umetniškemu predmetu. Le ta je bolj obstojen, bolj

pošten in bolj pogumen. Ta umik ni le delen umik na obrobje, kot ga vidi Barthes pri brechtovski potujitvi ali Mallarmejevi poeziji. Prevzem pozicije ilegalca ali odmrlega boga se prav tako ne more primerjati s skrivanjem za psevdonomom ali prevzemom tuje ali izmišljene identitete. Umik je dokončen.

Trdim, da je prt iz La Higuere remek delo kapitalističnega realizma in to obdobje logično zaključuje. Pred nami ni izbrani predmet, ki ga je prav umetnikova izbira ustoličila za artefakt. Niti ne posodobljena verzija, ko kuratorjeva izbira umetnika, vse kar se temu kasneje dogodi in se to hkrati lahko dokumentira, inavgurira v umetniško. Odstop avtorja je ustvaril prazen prostor, ki ga je naselil artefakt. Njegova avreola žari kot zarja renesanse na obzorju, tali hlad lastnika ter menedžerja in ga razvema v žar vernika. Samotraška Nike ni le kos apnenca, ker ne poznamo avtorja, in Odiseja ni falsifikat, tudi če Homer ni nikoli živel. Umetnostno-ideološko nihalo, ki je nihalo proti zatonu izdelovanja in prevladi ideje in umetniške geste, je v skrajni legi.  $v = 0$ . Pospeševanje se pričinja. Postopek proizvodnje artefakta je nekje v razponu med falsificiranjem in prokreacijo in ožja definicija te proizvodnje ni potrebna. Prt iz la Higuere ni *readymade*, temveč prej *readyexist*. Ker je karkoli lahko umetniški predmet, je logično, da je umetnik z izstopom odstopil prostor ravno nadnaravnemu in mističnemu predmetu čaščenja. To pa ne pomeni samo zaokrožitve modernizma kot sloga v najširšem pomenu, temveč najavlja začetek nečesa novega in velikega. Omogoča povratek na začetek, a ne zahteva resetiranja preteklega. Kot vsaka prava praavantgarda korenini v najstarejšem in si z vsem

kasnejšim za oporo pomaga kvišku. Avtorja bo mogoče kdo opredelil za ponarejevalca in manipulatorja, ki zasleduje kratkoročne osebne koristi, a po mojem mnenju odnos med neoprijemljivim avtorjem in predmetom najbolje opiše odlomek iz Pariških rokopisov Karla Marxa: »Delavec polaga v predmet svoje življenje; a zdaj ne pripada več njemu, marveč predmetu. Čim večja je torej ta dejavnost, tem bolj je delavec brezpredmeten. Kar je proizvod dela, ni on sam. Čim večji je torej ta proizvod, tem manj je on sam«. V primeru zaznamovane tkanine je ta odtujitev skrajna, a ne povzroča nelagodja, temveč jo lahko vedro spremljamo, kako povzdiguje to delo v nad delo-čudo. Na tem mestu bi navedel še en kratek citat iz prej omenjenega Marxovega dela: »Čim več postavi človek v boga, tem manj obdrži v samem sebi.« Ali je to žrtvovanje avtorja ali njegova strateška odločitev, ni pomembno. Če je avtor žrtev, art illegalec - terorist ali narcisoidni avtist je še manj pomembno. Pomemben je artefakt, nujnost in dejanskost njegovega obstoja. Artefakt je umetniško delo, ki se pred našimi očmi in z našim pristankom preobraža v relikvijo. Ne kot Kafkin Gregor Samsa dokončno in fatalno v hrošča, temveč kot Clark Kent v Supermana in nazaj, vse v službi lepega, dobrega in resničnega. Prevzema manipulativno moč relikvije in jo prestavi iz rigidne »večnosti« v kreativni potencial trenutka.

Prt iz La Higiene krepi vero v umetniški predmet in mislim, da je umetniški predmet kot avtonomni in trajni pomnilnik in prenosnik direktne, presežne slutnje bistva nujna opora za atrofirano medsebojno zaupanje in vero v človeka.

Ne bom se spuščal v podrobno formalno in motivno analizo podobe na prt, vendar nameravam še opozoriti na nekatera zanimiva vprašanja, ki so se mi med opazovanjem zastavila.

Poleg, na prvi pogled banalnega, neizvirnega ter medijsko, marketinško in drugače zlorabljenega motiva, podobe velikega revolucionarja, me je sprva najbolj zmotil odtis njegovih hlač. Nujnost in veličastnost motiva sem spoznal, ko sem se zavedel, da je plaz podob verjetno največjega človeka 20. stoletja zasul smisel njegovega življenja, misli in dejanj. Te »zakrivajoče« podobe so del sistemske reakcije na nezaželene ideje in njihovega najpomembnejšega udejanjevalca. Prt iz La Higuere je odgovor nanje in sprožilec novih misli in dejanj, ki bodo osmišljevala naša življenja. Hlače so moteča skrivnost, ki pa deluje kot svojevrsten »potujitveni moment«. Na podlagi fotografij, nastalih v vasi La Higuera neposredno po umoru, je razvidno, da je imel mrtev revolucionar na sebi visoke, enobarvne, (najverjetneje rjave ali sive) vojaške hlače. Na Prtu so nizke, maskirne kvazi pajkice. Asociacija na morebitno posthumno perverzijo z revolucionarjevim truplom je naravna. Kljub poskusu, katerega sem izvedel na podlagi črk in besed, ki sem jih zaslučil v navidezno naključnem maskirnem vzorcu (vrezal sem jih v matrico iz linoleja in to v dveh različnih barvnih gostotah odtisnil na platno), sem ostal neodločen. Poskus se je delno izjalovil, a ga na razstavi vseeno predstavljam. Še vedno ne vem, ali so fragmenti hlač nastali znotraj istega kreativnega procesa kot ostala podoba, a sem se s tem sprijaznil, ker to ni bistvenega pomena.



Iz zgodovinskih dokumentov lahko izvemo, da so revolucionarjevo truplo neposredno po umoru pohabili. Odžagali so mu obe dlani, kar je na podobi dobro vidno. Prt iz La Higuere pa zaznamuje tretja roka, čudna, obrisna, ornamentirana, ki se izkaže za najdirektnjšo in najradikalnejšo prisposodbo vstajenja v vizualni umetnosti. Človek je položil svojo roko, se naslonil in vstal. Zavihtel se je iz svojega poslednjega ležišča, oprt na eno roko. »Dajte mi oporno točko in vrgel bom svet s tečajev«, nam je še parafraziral Arhimeda. In na ležišču je ostala sled, podoba človeka.

Dilemo, ali je podoba odtis ali odslikava, prepuščam lingvistom. Bolj zanimiva je njena fragmentarnost. Grozljiva je ta mesarska neposrednost, a je v njeni metuljasto-pravljični povezanosti tolažba. Meni najprivlačnejša sta dva fragmenta, ki sem ju ljubkovalno poimenoval »Imploding apple« in »Exploding strawberry«. Značilna sadeža - ikone zahodne pop kulture iz časa domnevnega nastanka podobe, prodirata iz globine na površje. Rojstvo parazitskih nezemeljskih pošasti in patos brezčasne simbolike hkrati. Imploding apple in exploding strawberry sta tujka, ki telo trgata, a jagodasta magmatska skorja se širi od ljubezni in gravitacijska sila misli vpija vase vse. Razbito ogledalo zrcali najbolj celovito.

Ko sem podobo pregledoval in iskal sled orodja-avtorjev dotik, nisem fakture zaslužil najrazločnejše v figuri, temveč okoli nje. Ples naključnih črt, neznani hieroglifi ali individualiziran actionpainting se dogaja v meglici rumenenja s pigmentnimi madeži razkroja. Kreator se je pustil začutiti le zato, da nas je še bolj osredotočil na kreacijo.

Na koncu še razmislek o primerjavi s starejšim in že dolgo poznanim Sindone-om (Prt iz Torina). Zavaljo take površne asociacije je Prt iz La Higuere tudi dobil ime. Seveda pa se, kljub nekaterim podobnostim, predmeta med seboj bistveno razlikujeta. Podobnosti so očitne, a površinske in jim ni potrebno posvetiti veliko pozornosti. Obe podobi sta neke vrste posmrtni portret človeka, katerega življenje je mit. Obe se nam kažeta kot preslikava telesa na tkanino, v katero naj bi bilo truplo ovito. Razlike so temeljne. Sindone je relikvija, od katere se nosilci ideološke moči distancirajo, a hkrati izrabljajo njene propagandne učinke. Znanstvene raziskave, pomešane s preštevilnimi manipulacijami ter hrumenjem množice verujočih, seveda dajejo kontradiktorne rezultate, kar se zlahka interpretira kot še en triumf creda nad ratiom. Prt iz La Higuere je suprarelikvija. Umetniško delo, ki z vso kompleksnostjo in hkratno enkratnostjo svojega učinkovanja usmerja naš čutno-čustveno-razumski potencial k veri vanj, s tem k veri vase in v nas vse. Če je Prt iz Torina slavljenje preteklega kot večnega in monolitnega, je Prt iz La Higuere hrepenenje po prihodnjem kot lepem in raznolikem. Mislim, da je slednji delo posameznika, slikarja, umetnika. Skozenj izraža spoštovanje, voljo in vero. Izreka tisto, kar so nekateri opustili, drugi spregledali in mnogi potlačili. *Amfiderkomai parrhesiastes!* Na nas je, da se odločimo, kaj nam je sveto, in svetost umetniškega dela je v 21. stoletju možna in nujna izbira. Prepričan sem, da bi se, če bi še živel, s tem strinjal tudi Walter Benjamin.

Čas je, da se zazrete v suprarelikvijo. Prt iz La Higuere zahteva vašo pozornost.

## SUPRARELIKVIJA

MIKLAVŽ KOMELJ

*in zato, ker je uspel biti tudi tisto, kar ni hotel*  
Oskar Davičo, »Posvetilo« (iz knjige *Trg eM*)

### 1.

Če bi kdo prišel na misel, da bo naslikal zmasakrirano truplo Che Guevare na način, ki bi imitiral Torinski prt, bi bila moja reakcija: »No, še ena v vrsti neokusnih eksploatacij podobe tega revolucionarja. Kičasto, grozno, ceneno ...« Ali z besedami Janeza Kardelja: še ena od »mnogih, dokončno izpraznjenih, zlorabljenih in sprevrženih ikon, kakršnih je naš vsakdanjik prepoln«.

V primeru suprarelikvije pa je zadeva seveda popolnoma drugačna. To je neki povsem drug način obstajanja podobe.

Ki je prav v tem, da podobo prepoznamo kot suprarelikvijo – kot neki, če spet citiram Kardelja, »readyexist«, s katerim se moramo soočiti.

Ker imam veliko afiniteto do svete inkvizicije, sem v interesu zagotovitve pravovernosti poskušal Janeza Kardelja, ki se, kolikor mi je znano, zelo intenzivno in z veliko ljubeznijo posveča tudi slikarstvu, z različnimi perfidnimi metodami pripraviti do tega, da bi se izdal in mi proti svoji volji priznal, da je to suprarelikvijo pravzaprav naredil on sam; toda nobena metoda psihološkega mučenja ni iz njega izvlekla niti najmanjšega indica, ki bi dajal sklepati na kaj takega.

Še več: postalo mi je jasno, da tak sum že sam po sebi pomeni nerazumevanje načina obstajanja suprarelikvije. Niti dejanje ponareditve suprarelikviji, ki je, kot zapiše Kardelj, »*simulaker par excellence*«, ne bi moglo vzeti verodostojnosti. Kajti suprarelikvija postavi pod vprašaj sam pojem avtentičnosti.<sup>1</sup> Če suprarelikvij ni, si jih je treba izmisliti, pravi Kardelj.

Če se pri relikvijah, ko izvemo, da jih je nekdo naredil in da v bistvu niso relikvije, ampak artefakti, izgubi vsak pomen, da bi jih še naprej obravnavali kot relikvije (ampak – ali je res tako? – ali pa si samo mi to mislimo, ko gledamo srednjeveške relikvije, srednjeveški ljudje pa so jih nemara zavestno obravnavali kot artefakte – suprarelikvije?), se bi pri suprarelikviji, tudi če bi videl samega sebe, da sem jo naredil, šele resnično zastavilo vprašanje, kdo jo je naredil. Če bi za Torinski prt neizpodbitno dokazali, da je artefakt, bi mu to vzelo status relikvije. Pri Prtu iz La Higuere pa prav to, da je artefakt, potrjuje status suprarelikvije.

Zelo verjetno je, da je Prt iz La Higuere delo slikarstva. Način obstajanja suprarelikvije ni zanikanje, da je to slikarstvo, ampak pomeni zastavitev

<sup>1</sup> Seveda pa so se mi ob tej suprarelikviji kot umetnostnemu zgodovinarju zastavljala različna vprašanja. Na primer vprašanje o provenienci: kako naj si razlagam dejstvo, da se je ta suprarelikvija pojavila v Ljubljani ravno pri vnuku najpomembnejšega teoretika jugoslovanskega samoupravnega socializma? Doslej med Chejem in Edvardom Kardeljem niso bile odkrite kakšne posebne povezave. In ko je Che Guevara s kubansko delegacijo leta 1959 obiskal Ljubljano, kjer si je ogledal Litostraj in Muzej ljudske revolucije, je bil tu skoraj popolnoma neopažen; njegov obisk je potekal v senci spektakularnega obiska etiopskega cesarja Haile Selassija. Morda pa je bila ta navidezna neopaženost le mimikrija ...? Zlobni obrekovalci pa bi morda lahko celo zasejali govorice, da je prt po umoru revolucionarja prišel v Jugoslavijo preko kakšnih čudnih zvez te države z Ameriko ... Vsekakor moramo spoštovati Kardeljevo odločitev, da se je zavezal molku o provenienci, še več, njegovo zavest, »*da je vsaka anekdotičnost, povezana s predmetom, škodljiva*«.

vprašanja, od kod v slikarstvu v resnici vzniknejo poteze, od kod v resnici privrejo barve. Sploh ni treba, da nas to vodi v mistiko. Odgovori so lahko nepričakovani in včasih zelo brutalni (kot je najbrž – kar daje slutiti tudi Kardeljev eksperiment z domnevnim vzorcem na revolucionarjevih hlačah – tudi odgovor na to, kdo je naredil suprarelikvijo, o kateri zdaj pišem). Spomnimo se, kako so nemški oficirji med drugo svetovno vojno spraševali Picassa, ko so mu pomolili pod nos reprodukcijo *Guernice*: »Ali ste vi to naredili?« On pa jim je odvrnil samo: »Ne, vi.«

## 2.

Kardelj je v svojem tekstu, ki ga je napisal kot kurator ob odločitvi, da Prt iz La Higuere pokaže javnosti, nakazal razliko med suprarelikvijo in relikvijo.

Relikvija je po etimološki definiciji tisto, kar ostane. Stvari, ki ostanejo za nekom ali nečim. Relikvije so odsekane roke, ki na tem prtu manjkajo.

Pri suprarelikviji pa gre za tisto, kar ostane, ko ne ostane nič. Kar, ko nič ne ostane, ostaja kot še-ne-obstoječe. Zato tu vznikne tretja, nova roka, ki ne more biti ohranjena, roka vstajenja.

Kardelj piše iz pozicije vernika, zato o suprarelikviji piše v izrazito polemičnem odnosu do relikvij. Suprarelikvijo postavlja kot nekaj revolucionarnega nasproti relikviji kot nečemu reakcionarnemu. Sam sem

imel vedno rad relikvije, zato ne bi bil tako polemičen. Suprarelivije ne vidim prvenstveno kot nekaj, kar nasprotuje relikvijam, ampak kot nekaj, kar daje videti neko resnico o samih relikvijah. O tem, da tudi relikvije niso na strani ohranjenega, ampak ohranjajo prav to, da nekaj ne more biti ohranjeno. Zato pri relikvijah v bistvu ne gre za relikvije, ampak za nekaj drugega; značilno je, da se, odkar naj bi bilo za Torinski prt znanstveno dokazano, da ni relikvija, ampak artefakt, nadaljuje čaščenje tega prta kot relikvije. V tem je videti nekonsistenca. A ta nekonsistenca se pokaže kot edina možna konsistenca v trenutku, ko postavimo hipotezo, da nemara tudi Torinski sploh ni relikvija, ampak suprarelivija.

Kardelj v svojem tekstu zavestno afirmira pozicijo vernika. Ta tekst berem z veliko naklonjenostjo in prepoznavam ljubezen, s katero je bil napisan, a moja pozicija v tem primeru ne more biti pozicija vernika – še posebno tuja pa mi je »*vera v človeka*«, o kateri piše Kardelj. Prav tako mi je tuja afirmacija prihodnosti proti preteklosti in stalnega gibanja proti negibnosti. V afirmaciji stalnega gibanja proti negibnosti ne morem videti nečesa, kar bi presegalo horizont kapitalizma; ali ni prav kapitalizem po definiciji »*stalno gibanje, nenehno vrtenje*«, še več: nenehno samorevolucioniranje? Morda mu je negibnost mnogo nevarnejša kot stalno gibanje ... Kardelj piše o novih mislih in dejanjih, »*ki bodo osmišljala naša življenja*«. Kot nekdo, ki poskuša pisati poezijo, ne morem biti na strani osmišljanja, ampak postavljam vprašanje: Kaj pa, če so »naša življenja« *preveč* osmišljena? Nesmislu, ki ga danes ljudje tako množično izkušajo, ne postavljam nasproti smisla, ampak poskušam detektirati neki zgodovinski trenutek, v

katerem je v danem horizontu smisla-in-nesmisla (tistem horizontu, ki ga je Walter Benjamin imenoval »kapitalizem kot religija«) totalni smisel sovpadel s totalnim nesmisлом. Ni problematičen nesmisel, problematičen je celotni horizont smisla-in-nesmisla. Prelomna gesta v odnosu do obstoječega ne more biti afirmacija osmišljanja proti nesmislu (kot tudi ne nesmisla proti smislu), ampak zavrnitev nekega celotnega horizonta smisla-in-nesmisla.

### 3.

Toda Prt iz La Higuere daje v svoji brutalni (in obenem nežni) materialni prezenci slutiti prav to. Tu se v zelenkasti svetlobi dogaja neka transformacija anatomije, ki spreminja telesne organe v sadje in sadje v telesne organe, slutnja neke alkimije, ki gre skozi gledanje iz oči v oči smrti. Iz nje vznikata roka vstajenja.

Che Guevara, ta resnično veličastni človek, je vse življenje gledal iz oči v oči smrti – tega, za kar mu je šlo, nikakor ne moremo zvajati na socialno dimenzijo – in niti ne na zemeljsko dimenzijo; pred vsem tem je bila pri njem neka zavest, ki jo je vpisal v neko svojo zgodnjo pesem (navaja jo Giacomo Scotti, ki je Che Guevaru ob njegovem obisku Jugoslavije leta 1959 spremljal po Rijeki): v njej nagovarja samoto, zasejano v krvi njegove smrti, daljno in nestalnih korenin pod okamnelim časom, samoto, ki je otožni cvet živečih zidov, samoto svojega prehoda, zaustavljenega na zemlji.

Eno najlepših pesmi, posvečenih Che Guevari, človeku, ki je »*proti nasvetu zdravega razuma / stopil z utečene ceste / in potoval po brezpotjih, kjer kamnito trnje dušo in nogo reže*«, človeku, ki »*je uspel biti tudi tisto, kar ni hotel*«, pesnika, ki mu iztekla kri »*kaplja na zaprte ustnice stiha*«, je napisal (v svoji knjigi *Trg eM*, ki je izšla leta 1968) Oskar Davičo. Oskar Davičo je bil tako kot Che Guevara komunist, ki se je v imenu svojega prepričanja telesno izpostavil tudi skrajni brutalnosti nasprotnikov – obenem pa je bil to človek, ki je na življenje gledal iz neke neznansko daljne perspektive, iz perspektive smrti. In človek, ki je ob koncu življenja napisal: »*Nisem prenesel ne krivice ne pravice*.« V svojem mladostnem nadrealističnem obdobju se je zapisal konceptiji življenja kot neprestanega samomora – ampak v tej konceptiji ni bilo nič morbidnega; zanj je bilo to življenje v duhu rimbaudovske deregulacije vseh čutov in nezvedljivosti na samega sebe (neki Davičev verz se glasi: »*Nadaljevati brez sebe*«); življenje ne bi smelo biti degradirano do te mere, da v odnosu do česarkoli služi ponavljanju nekih besed in nekih gest iz dneva v dan – samega sebe se je hotel zavedati kot »*stalnega upora, nezadovoljnega s ponudbami življenja – ker to življenje, ki je podtaknjeno, da bi ga živeli kot neko nalogo, izziva solze, kot da je iz nasekljane čebule*«. Zato je lahko v Che Guevari prepoznal soborca ravno v tej najintimnejši dimenziji, ki mu je omogočila, da je pesem, ki mu jo je posvetil po njegovi smrti, začel z verzom: »*Samomorilec ubitemu(.)*«

Onkraj tega, kar je v tekstu kuratorja zapisano o smislu in nesmislu, onkraj vere v človeka in celo onkraj sakralnega odnosa do umetniškega

dela, ki naj bi ga prt afirmiral, se, ko se soočamo s Prtom iz La Higuere, soočamo s to dimenzijo.

Kurator Kardelj zapiše: »*Verjamem v umetniški predmet in čutim njegovo moč*.« Ta izjava je toliko bolj dragocena, ker je zapisana »proti toku«. Danes v svetu t. i. sodobne umetnosti prevladuje doksa, da se je umetnost emancipirala od služenja oblasti in kapitalu, ko se je osvobodila objekta (včasih se govori o dematerializaciji umetnosti; jaz sicer vidim to »dematerializacijo« povezano z gorami odpadnih materialov) in je svoje delovanje brez vsake distance reducirala na sfero socialnih relacij in interakcij. Sam mislim, da se je ravno s tem popolnoma potopila v to službo. Da je z odrekanjem relativno avtonomni poziciji v imenu redukcije na zgolj socialno dimenzijo mnogo bolj v službi oblastnih struktur, kot so bili na primer baročni umetniki, ko so skrbeli za reprezentanco vladarjev, a so lahko z močjo svojih potez odprli prostore, ob katerih se je vsa domnevna moč teh vladarjev pokazala kot nekaj popolnoma nepomembnega; pomislimo na Velázquez, ki, ko upodablja kraljevsko rodbino, ves čas kaže, kako je ves kraljevski blišč odvisen od pogleda. Domnevna emancipacija umetnosti od umetniškega objekta se odreka prav tej moči; v svoji domnevni kritičnosti pristaja na logiko obstoječega-brez-alternative in je v tem smislu celo v svoji deklarativni negaciji samo še afirmacija obstoječega. Seveda ne vem, zakaj bi moral v tem dogajanju nujno videti nekaj slabega. Mogoče ravno to ustvarja tisto praznino, ki je potrebna, da lahko iz nje na nepojasnen način *ex nihilo* vzniknejo suprarelikvije.

Ljubljana, 17. XII. 2014

## EL LIENZO DE LA HIGUERA

J A N E Z   K A R D E L J

Después de una larga y profunda reflexión decidí que el objeto que había llegado a mis manos por una serie de circunstancias, tenía que ser expuesto.

Es una tela del tamaño de una sábana o mantel pequeño, donde se puede ver claramente una figura humana doble. Primero pensé que era uno de estos innumerables iconos pervertidos que rodean nuestra realidad visual de cada día. Ahora sé que se trata de algo insólito y precioso y que tiene un potencial motivador inalienable.

Intentaré presentar los procesos sensoriales, emotivos y mentales que me llevaron desde el cinismo y disgusto hacia el asombro y finalmente hasta la admiración. De la distancia de la razón cínica hacia la fe reveladora. El objeto mismo es el único capaz de provocar estos procesos y como fuente virgen del enlumbramiento es superior a ellos todos.

Me ha guiado paulatinamente y con cariño. Lo estuve observando durante décadas y lo estudié durante cinco años. Si me sentía desorientado, él corrigió mi enfoque y me protegió de las banalidades de cada día. Ahora sé que los dos tenemos que acercarnos a las personas sensibles para que todos juntos intentemos hacer más alboroto que el ruido desinformativo y así vamos a alcanzar a la mayoría. Creo en el objeto artístico y siento su poder.

Al principio no sabía qué papel tomar en la vida futura del objeto: el papel de manager, dueño o portavoz me es completamente ajeno.

Decidí ser curador en el completo sentido de la palabra. Vigilaré la integridad material del objeto y procuraré ocuparme de su promiscuidad ideológica al mismo tiempo.

Soy consciente del hecho de que al exponer *El lienzo de La Higuera* al público estoy perdiendo el control sobre él y tampoco puedo impedir diferentes alusiones y especulaciones. Las interpretaciones maliciosas (desde la mimicria herética hasta la blasfemia) pueden provocar sentimientos negativos y hasta hostilidad. La fe falsa es *contradictio in adiecto* y mi intención, como la del objeto, no es insultar la fe. La fe sigue siendo una de las herramientas para buscar «el sentido de la vida». Justamente por eso los regímenes explotadores, jerárquicos o clientelísticos instrumentalizan religiones de una u otra manera. La religión siempre enfoca la fe «en otra parte» y así está disminuyendo la presión sobre lo actual y existente.

La imagen presente delante de nosotros vincula el nacimiento de Dios con el deseo individual y colectivo. Es una traidora coqueta sin la que no podemos estar. Desnuda la conceptualización de lo divino y su aplicación a las masas. Las religiones son fetiches. El fanatismo religioso y el activismo es solo su segundo papel. Su papel principal es asegurar el vínculo entre la pureza de los principios ideológicos y sus portadores alienados y desviados. Esta conexión les aporta su legitimidad. Les ayuda a perpetuarse y así bloquean todo el desarrollo. Los aparatos ideológicos que se independizan enseguida de los movimientos de las masas son ya por su naturaleza muy decadentes

y conservadores. Por eso necesitamos un movimiento permanente: una rotación permanente. Cuando se para esto, los sedimentos siempre forman un cono. Este fenómeno lo podemos llamar la maldición jerárquica de la inmovilidad. Las supra-reliquias son los aceleradores de esta revolución necesaria, y si no existen hay que inventarlas. Cuando llegamos a esta conclusión, la pregunta de si el Lienzo de La Higuera es un fenómeno culto o cultural resulta completamente irrelevante.

El objeto es el artefacto con múltiples identidades. Es un *simulacrum par excellence*: es la imagen-sombra sobre la tela sin un creador o un proceso creativo conocidos; puede ser producto de las fuerzas sobrenaturales, el fruto excepcional de lo pintado o el reflejo del deseo colectivo; es una reliquia con el aura de la obra artística o vice versa.

La transcendencia es immanente al objeto y el dilema de si el artefacto podría ser la obra de un artista misterioso (ausente), o de un falsificador manipulativo o simplemente un fenómeno sobrenatural, no tiene importancia. Lo tengo muy claro que independientemente de si estoy diciendo la verdad o la mentira utilizando tácticas y estrategias variadas, hablar sobre el origen del artefacto hace daño a mi papel de curador. El análisis científico sobre la estructura química, autenticidad o edad etc. es igual de innecesario y contraproducente. Al igual que todas las pruebas científicas de hoy en día no influiría mucho en el pensamiento y la creencia de la gente. Solo puede provocar nuevas teorías y nuevos mitos que distraerían la atención del artefacto, de su esencia y su existencia.

La reacción del sistema actual de poder sobre la información disturbante se diferencia de la reacción del sistema medieval sobretodo en la progresión y su graduación táctica. La confrontación y eliminación son reemplazados por ignorancia, polución y camuflaje. De ahí que si a largo plazo no podemos ignorarla hay que sobrecargarla con multitud de introspecciones, ampliaciones, comparaciones, actualizaciones, redefiniciones, "transvestismos" ... En otras palabras, hay que esconderla en las banalidades sensacionalistas cotidianas o en algo similarmente parecido. Solo en raras ocasiones cuando con todo lo antes mencionado todavía no podemos limitar el impacto de la información procesada, el regimen actual está obligado a tomar la segunda parte del modelo medieval aplicándola también a las fuentes de esta misma información. Esta es la razón (convinciente para mí) porque cada intento de narrativa anecdótica es perjudicial.

Mi decisión de callar sobre el origen del Lienzo de La Higuera no me impide explicar al menos una pequeña parte de los procesos mentales, emocionales y sensuales a través de los cuales me ha guiado la imagen.

La ambivalencia de la producción y ambigüedad del productor nos posiciona de una manera encantadora al comienzo y nos permite experimentar la comodidad lujuriosa del capitalismo tardío: libre selección de la interpretación de la verdad adecuada. Como nuestros antecesores en las cuevas de Lascaux y Altamira, podemos experimentar la maestría y la magia a la vez, podemos condenar el engaño y celebrar la originalidad. Podemos reemplazar la intención

artística con la transcendencia, queramos creer o creamos en lo querido. Pero en realidad nos encontramos al final del camino apenas empezado y nuestra elección es imaginaria. El creador (el artista o/y Dios) es relativo hasta su desaparición. Lo que ha quedado es un portador material absurdo del idealismo torturado: nuestra ultima oportunidad.

El Lienzo de La Higuera se me ha desvelado así como objeto artístico, brillante en su esplendor. De paso y de una manera genial ha resuelto la ecuación del arte de los siglos XIX y XX: el arte = el artista. El artista da un paso atrás y deja de luchar contra las fuentes de dominación ideológica y física (desde el *giga-lobby* mundial capitalista hasta los feudos de los curatores sin principios) sobre el objeto artístico. Este último es más estable, honesto y valioso. Este paso atrás no es solo una retirada parcial al margen como lo ve Barthes en el alejamiento de Brecht o en la poesía de Mallarmé.

Tomar la posición de ilegal activista o de dios muerto no es nada comparable con esconderse bajo un pseudónimo o tomarse una identidad ajena o inventada. La retirada es irreversible.

Yo declaro que *El Lienzo de La Higuera* es una obra maestra del realismo capitalista y concluye este periodo de una manera lógica. Ante nosotros no tenemos el objeto que el artista decidió elegir como artefacto. Tampoco se trata de la versión modernizada, cuando el omnipotente curator elige al artista y todo lo que le ocurre luego al artista lo documenta y es inaugurado como artístico. La renuncia del



autor ha creado un espacio vacío ocupado por el artefacto. Su aura arde como el aurora del renacimiento en el horizonte, deshiela el frío del manager o dueño en el ardor del creyente. *La Victoria de Samotracia* no es un trozo de piedra sólo porque no conocemos su autor y *La Odisea* no es una falsificación aunque Homero nunca hubiera existido. El péndulo artístico-ideológico que se inclinaba hacia declive de la producción y hacia la dominación de la idea y su gesto artístico, está en su extrema posición.  $v=0$ . La aceleración está empezando. El proceso de la producción del artefacto está ubicado entre la falsificación y procreación, de tal manera que la definición más exacta no sea necesaria. *El Lienzo de La Higuera* no es *readymade* sino mejor dicho *readyexist*. Dado que cualquier cosa puede ser el objeto artístico, es lógico que el artista con su retirada justamente cediera el paso al supranatural y al místico objeto de adoración. Lo que no abarca sólo el modernismo como estilo en su sentido amplio, sino también anuncia el comienzo de algo nuevo y grande. Nos permite volver al principio sin exigir el reinicio del pasado. Como cada verdadera vanguardia tiene raíces en lo más antiguo y todo lo que sigue después le sirve de apoyo para subir hacia lo alto. Algunos podrían describir al autor desconocido como un manipulador o falsificador que está persiguiendo sus beneficios personales a corto plazo, pero según mi opinión tenemos una perfecta descripción de la relación entre el autor y el objeto, en los *Cuadernos de París* de Carlos Marx: «El trabajador pone su vida en el objeto, pero a partir de entonces ya no le pertenece a él, sino al objeto. Cuanto mayor es la actividad, tanto más carece de objetos el trabajador. Lo que es el producto de su trabajo, no lo es él. Cuanto

mayor es, pues, este producto, tanto más insignificante es el trabajador.»

En caso de la tela marcada se trata de un alejamiento extremo que no causa incomodidad. Todo lo contrario, con una serenidad tranquila podemos mirar cómo está elevando la obra hacia una superobra-milagro. De nuevo cito a Marx: «Cuanto más pone el hombre en Dios, tanto menos guarda en sí mismo.»

No importa si se trata de un sacrificio del autor o si se trata de su decisión estratégica. Aún menos si el autor es una víctima, un art-terrorista o un autista narcisista. Lo importante es el artefacto, la necesidad y la realidad de su existencia. El artefacto es una obra de arte que se está transformando en una reliquia ante nuestros ojos y con nuestro consenso. No se transforma de una manera definitiva y fatal en un escarabajo como el Gregor Samsa de Kafka, sino más bien se transforma como Clark Kent en Superman y al revés, todo con el fin de servir a lo bueno, lo bello y lo verdadero. Toma la fuerza manipulativa de la reliquia y la traslada de la «eternidad» rígida al potencial creativo del momento.

La fe en el objeto artístico es más fuerte a causa del *Lienzo de La Higuera* y pienso que el objeto artístico es como la memoria autónoma y duradera, y como el transmisor del pensamiento directo y excesivo de la esencia, un soporte necesario para la confianza y fe en el hombre ya abandonadas.

No tengo la intención de analizar formalmente la imagen en el lienzo, quiero sólo destacar algunas preguntas interesantes que vinieron a mi mente durante su observación.

Dejando atrás el motivo de la imagen del gran revolucionario que, a primera vista parece banal, poco original y explotado por los medios de comunicación y publicidad, me molestó sobretodo el grabado de sus pantalones. Reconocí la grandeza y la necesidad del motivo, cuando me di cuenta que es la cantidad de imagenas del hombre probablemente más grande del siglo XX, la que ha borrado el sentido de su vida, sus pensamientos y sus actos. Estas imágenes «camuflage» son parte de la reacción sistemática que exige la respuesta en la forma del *Lienzo de La Higuera* como provocador de los pensamientos y actos nuevos que trajeran más sentido a nuestras vidas. Los pantalones son un misterio perturbador que en su modo funcionan como «efecto ajeno». Según las fotos hechas inmediatamente después del asesinato en el pueblo La Higuera se puede ver que el revolucionario muerto llevaba pantalones militares (marrones o verde oliva). En el Lienzo aparecen como pantis de camuflage. La asociación de la posible perversión póstuma del cuerpo revolucionario es completamente natural. A pesar de mi experimento basado en las letras y palabras que vi en el patrón casual de camuflaje (grabé las palabras en una matriz de linóleo y las estampé en la tela en dos diferentes densidades de color), estuve inseguro. El experimento había fracasado parcialmente, pero de todos modos lo iba a presentar. Todavía no sé si los fragmentos de pantalones han

surgido durante el proceso creativo junto con el resto de la imagen, pero como no es de mucha importancia, me da igual.

De los documentos históricos sabemos que el cuerpo del revolucionario ha sido mutilado después del asesinato. Le serraron las dos manos, lo que se puede ver claramente también en el lienzo. Pero *El lienzo de La Higuera* está marcado con la tercera mano. Esta mano extraña, contorneada, decorada, presenta una metáfora más radical y directa de la resurrección en el arte visual. El hombre puso su mano, se apoyó en ella y se levantó. Se balanceó en su última cama apoyándose con una sola mano: « Dénme un punto de apoyo y moveré el mundo». Parafraseó a Arquímedes y dejó su huella en el lecho: la imagen de un hombre.

El dilema, si la imagen es un grabado o una representación, lo dejo para los lingüistas. Mucho más interesante es su fragmentación. Esta franqueza carnicera es horrorosa, pero su cohesión maravillosa y mariposa nos puede servir de consuelo. A mí me atraen mucho los dos fragmentos que llamo cariñosamente « Imploding apple» y « Exploding strawberry». Son frutos típicos de la cultura occidental pop de aquel supuesto tiempo del nacimiento del artefacto, surgen de la profundidad a la superficie. El nacimiento de monstruos parásitos extraterrestres y el pathos del simbolismo atemporal a la vez. Imploding apple y Exploding strawberry son bichos ajenos que despedazan el cuerpo, pero la corteza magmática de la fresa se expande del amor, y la gravitación de los pensamientos lo absorbe todo. El reflejo del espejo roto es el más completo.

Cuando estaba investigando la huella de la herramienta-el toque del creador, encontré la factura alrededor de la figura y no en la figura misma. El baile de líneas casuales, jeroglíficos desconocidos o actionpainting individualizados ocurren en la neblina de lo amarilleamiento con manchas descompuestas de pigmento. El creador se ha dejado sentir con un sólo fin: el de enfocarnos aún más hacia su creación.

Para terminar, plantearé una pequeña reflexión sobre la comparación del Lienzo con el bien conocido Sindone (Lienzo de Turín). El lienzo de La Higuera ha obtenido su nombre justamente por la asociación superficial con el de Sidone. Pero a pesar de ciertas similitudes, hay una diferencia esencial entre los dos. Las similitudes son evidentes, pero superficiales y así fácilmente ignorables. Las dos imágenes son un retrato postmortem de hombres cuyas vidas se han convertido en un mito. Las dos representan las huellas de su cuerpo en la misma tela que los cuerpos estuvieron envueltos. Las diferencias son fundamentales. Sindone es una reliquia de la que los portadores del poder ideológico se distancian, pero a la vez se aprovechan de sus efectos de propaganda. Las investigaciones científicas mezcladas con numerosas manipulaciones y con el zumbido de las masas de creyentes dan resultados contradictorios, lo que podemos interpretar una vez más como el triunfo del credo sobre la razón. El lienzo de La Higuera es una supra-reliquia. Es una obra de arte que con toda su complejidad y con la originalidad de su eficacia guía nuestro potencial sensual-emocional-racional hacia la fe en él y, por lo tanto, hacia la fe en sí misma y en todos nosotros. Si El lienzo de Turín es una

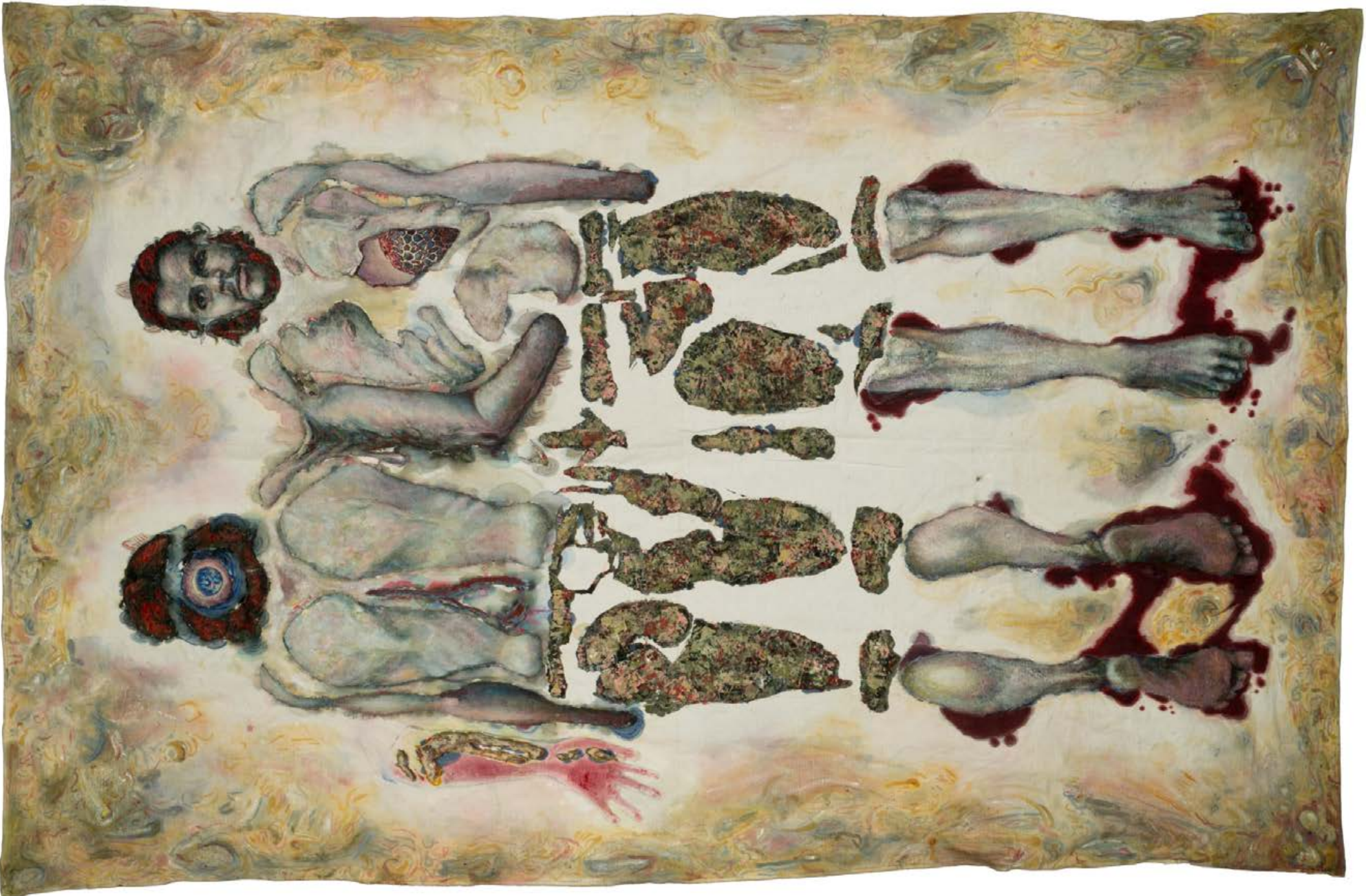
glorificación de lo pasado como algo eterno y monolítico, El lienzo de La Higuera es un anhelo hacia el futuro como algo bello y diverso. Creo que este último es una obra de un pintor, de un artista. A través de la obra expresa respeto, voluntad y fe. Expresa lo que algunos abandonaron, otros ignoraron y muchos oprimieron. *Amfiderkomai parrhesiastes*. Somos nosotros los que tenemos que decidir lo que para nosotros es sagrado. Y lo sagrado de una obra de arte del siglo XXI es una elección posible y necesaria. Estoy convencido de que Walter Benjamin, si estuviera vivo, estaría completamente de acuerdo conmigo.

Llegó el momento de mirar la imagen. *El lienzo de La Higuera* exige su mirada.



**PRT IZ LA HIGUERE | LIENZO DE LA HIGUERA | THE SHROUD OF LA HIGUERA**

145 x 223 cm | 57 x 88 in





## SUPRA-RELIQUIA

MIKLAVŽ KOMELJ

*y por qué logró ser también lo que no quería*  
Oskar Davičo, «Dedicatoria» (del libro *Plaza eM*)

### 1.

Si a alguien le hubiera venido a la mente pintar el cuerpo masacrado de Che Guevara imitando el Sudario de Turín, mi reacción sería: bueno, una nueva explotación de mal gusto de la imagen del revolucionario. Kitsch, horrible, barato... Según las palabras de Janez Kardelj: *«uno de estos innumerables iconos pervertidos que rodean nuestra realidad visual de cada día.»*

Sin embargo, en el caso de la supra-reliquia se trata de algo completamente diferente. No es sino una manera totalmente distinta de la existencia de imágenes.

Podemos reconocer la imagen como la supra-reliquia, como algo, si cito otra vez a Janez Kardelj, «readyexist» a lo que tenemos que enfrentarnos.

Tengo una gran afinidad hacia la Santa inquisición, así que intenté, con varios métodos pérfidos (todo favor de la verosimilitud), persuadir a Janez Kardelj (que se dedica, según mis conocimientos, a la pintura con gran amor) a que me confesara contra su voluntad que en realidad él mismo había hecho la supra-reliquia. Pero ningún método de tortura psicológica pudo sacar de él ni el más mínimo indicio del cual pudiéramos deducir algo parecido.



Aún más: empecé a ver claro que esta sospecha ya de por sí significaba no entender la manera en la que la supra-reliquia existe. Ni siquiera el hecho de falsificación podría quitarle verosimilitud<sup>1</sup> a la supra-reliquia, que es según Janez Kardelj, «*simulacro par excellence*». La supra-reliquia pone bajo sospecha el concepto mismo de la autenticidad. Si las supra-reliquias no existen hay que inventarlas, declara Janez Kardelj.

Si con las reliquias, cuando nos enteramos de que alguien las hizo y que ya no son reliquias sino artefactos, se pierde el sentido de tratarlas como reliquias (pero ¿es cierto eso o solo lo pensamos nosotros cuando miramos las reliquias de la Edad Media y la gente de entonces perfectamente podría considerarlas como artefactos – supra-reliquias?), con la supra-reliquia, incluso si yo me viera a mí mismo haciéndola, surgiría la pregunta sobre quién la hizo realmente. Si demostráramos irrefutablemente que el Sudario de Turín es un artefacto, este perdería el estatus de reliquia. En el caso de Sudario de

---

<sup>1</sup> Claro que como historiador del arte tuve muchas preguntas distintas al ver esta supra-reliquia. Por ejemplo la cuestión de la procedencia: ¿cómo puede explicarse el hecho de que esta supra-reliquia apareciera en Ljubljana precisamente en las manos del nieto de uno de los más importantes teóricos de Yugoslavia del socialismo autogestional? Hasta ahora no se han descubierto ningunas relaciones particulares entre Edvard Kardelj y Che Guevara. Y cuando Che Guevara vino con su delegación en el año 1959 a Ljubljana, donde visitó Litostrój y el Museo de la Revolución Popular, pasó casi desapercibido. Su visita coincidió con otra visita más espectacular, la del emperador de Etiopía Haile Selassi. ¿Y si el hecho de pasar desapercibido sólo fue un mimetismo...? Los maliciosos calumniadores podrían incluso difundir los rumores de que el lienzo, después del asesinato del revolucionario, llegó a Yugoslavia a través de algunas relaciones extrañas con Estados Unidos... De todos modos tenemos que respetar la decisión de Kardelj, quien dio su palabra de mantener en secreto la procedencia, aún más, dio su conciencia de que «cada intento de narrativa anecdótica en conexión con el objeto es perjudicial».

la Higuera precisamente el hecho de que es un artefacto confirma su estatus de supra-reliquia.

Es muy probable que El lienzo de la Higuera sea una obra de pintura. La manera de existencia de la supra-reliquia no niega que es una pintura, sino que impone la pregunta de dónde nacen los gestos realmente, de dónde en verdad surgen los colores. No es necesario que esto nos lleve hacia lo místico. Las respuestas pueden ser inesperadas y a veces muy brutales (como es probable – lo que podemos presentir ya con el experimento que Kardelj llevó a cabo con el patrón presumiblemente revelador sobre los pantalones del revolucionario – también la respuesta sobre quién ha hecho la supra-reliquia sobre la cual escribo ahora). Recordemos cómo los oficiales alemanes preguntaron a Picasso durante la Segunda Guerra mundial cuando le mostraron la reproducción del Guernica: «¿Ha hecho usted esto?», a lo que él les respondió: «Yo no, ustedes.»

## 2.

Kardelj, en su texto escrito como curador, decide exponer el Lienzo de la Higuera al público, señalando la diferencia entre supra-reliquia y reliquia.

La reliquia es según la definición etimológica lo que queda. Los restos que quedan de algo o alguien. Las reliquias son las manos cortadas que faltan en este lienzo.

En el caso de la supra-reliquia se trata de lo que permanece cuando no queda nada. Lo que, cuando no permanece nada, sigue quedando como algo todavía no-existente. Por eso aquí nace nueva la tercera mano, que no puede ser preservada, la mano de la resurrección.

Kardelj escribe desde el punto de vista del creyente, y por eso su escritura sobre la supra-reliquia frente a la reliquia es particularmente polémica. La supra-reliquia es para él algo revolucionario en contraste con la reliquia, que es algo reaccionario. A mí siempre me han gustado las reliquias por lo que no seré tan polémico. En primer lugar no veo la supra-reliquia como algo que contradiga las reliquias, sino algo que muestra una cierta verdad de las reliquias mismas. Esto es, las reliquias tampoco pertenecen al lado de lo preservado, sino que preservan exactamente algo que no puede ser preservado. Por eso cuando hablamos de reliquias en teoría no se trata de reliquias, sino de otra cosa: el ejemplo típico es que aun cuando ha sido científicamente demostrado que el Sudario de Turín no es reliquia sino artefacto, éste sigue siendo venerado como reliquia. En esto notamos una inconsistencia. Pero esta inconsistencia puede demostrarse como la única consistencia posible en el momento en el que nos planteamos la hipótesis de que la Síndone tal vez no es reliquia, sino supra-reliquia.

Kardelj en su texto conscientemente afirma su postura de creyente. Leo su texto con mucha simpatía y reconozco con qué cariño lo ha escrito, pero mi posición en este caso no puede ser la posición del creyente – sobre todo porque me es ajena «la fe en el hombre» sobre la que escribe Kardelj.

También me es ajena la afirmación del futuro frente al pasado y el movimiento constante frente a la inmovilidad. En la afirmación del movimiento constante frente a la inmovilidad no puedo ver nada que superara el horizonte del capitalismo; ¿no es el capitalismo por definición «el movimiento constante, circulación constante», y aún más: autorevolucionamiento incesante? Quizás la quietud es mucho más peligrosa para el capitalismo que el movimiento permanente... Kardelj escribe sobre pensamientos y actos nuevos «*que traerán más sentido a nuestras vidas*». Como alguien que intenta escribir poesía, no puedo estar en el lado de dar sentido, sino en el de plantear la pregunta: ¿y qué si hay en «nuestras vidas» *demasiado* sentido? No quiero oponer el sentido al sinsentido que está hoy día tan presente entre la gente, sino que intento detectar un momento de historia en el que en el horizonte dado del sentido-y-sinsentido (hablamos del horizonte que Walter Benjamin llamaba «capitalismo como religión»), el sentido absoluto coincide con el sinsentido total. No es problemático el sinsentido, lo problemático es todo el horizonte del sentido-y-sinsentido. El gesto decisivo en la relación con lo existente no puede ser la afirmación de dar sentido frente al sinsentido (como tampoco al revés), sino el rechazo de todo un horizonte del sentido-y-sinsentido.

### 3.

Pero con el Lienzo de la Higuera presentimos en su presencia material brutal (y tierna al mismo tiempo) exactamente esto. Bajo la luz verdosa se está llevando a cabo una transformación de la anatomía que cambia

los órganos del cuerpo humano en fruta y la fruta en órganos del cuerpo humano como premonición de cierta alquimia que va a través de la mirada de los ojos a los ojos de la muerte. La mano de la resurrección se levanta allí.

Che Guevara, este hombre realmente grandioso, miró toda su vida cara a cara a la muerte –lo que él fue después no podemos de ninguna manera reducirlo a la dimensión social, ni siquiera a la dimensión terrenal; antes de todo esto, él tenía una conciencia, que la insertó en uno de sus poemas tempranos (lo cita Giacomo Scotti, que acompañaba a Che Guevara en Rijeka, en su visita por Yugoslavia, en el año 1959): en el poema se entrega a la soledad, sembrada en la sangre de su muerte, lejana con raíces mudables bajo un tiempo de piedra, a la soledad, que es una flor nostálgica de vivientes paredes, a la soledad de su tránsito detenido en la tierra.

Uno de los más hermosos poemas dedicados a Che Guevara, al hombre, que «*contra el sentido común dejó el camino encaminado /y viajó por descaminos, donde espinas cortaban el alma y las piernas*», al hombre que «*logró ser también lo que no quería*», al poeta cuya sangre derramada «*está goteando en los labios cerrados del verso*», escribió Oskar Davičo (en su libro *La Plaza eM*, editado en el año 1968). Oskar Davičo era comunista como Che Guevara, y se expuso físicamente en nombre de su convicción a la total brutalidad de sus enemigos – pero al mismo tiempo era una persona que observaba su vida desde una perspectiva enormemente lejana, desde la perspectiva

de la muerte. Y el hombre que al final de su vida escribió: «*No he soportado ni la injusticia ni la justicia.*»

En su época juvenil vanguardista su concepto de la vida era un suicidio permanente – pero en ese concepto no había nada mórbido; él entendía la vida en el espíritu rimbaudiano de la desregularización de todos los sentidos y de la imposibilidad de reducirlo en sí mismo (uno de sus versos dice: «*continuar sin mí*»); la vida no debería ser degradada hasta tal punto que, en la relación con cualquier cosa, sólo sirviera como repetición de unas palabras y gestos día a día –él quería ser consciente de sí mismo como «*una rebelión constante, insatisfecho con las ofertas de la vida – porque la vida que nos es encargada para vivirla como un deber, provoca lágrimas como si estuviera hecha de una cebolla triturada*». Por eso Davičo podía reconocer en Che Guevara a un combatiente en su más íntima dimensión, la que le permitió poder empezar el poema dedicado a Che después de su muerte con el verso: «*de un suicida a un asesinado.*»

Más allá de lo que escribió sobre el sentido y sinsentido en el texto el curador, más allá de la fe en el hombre e incluso más allá de la relación sacral hacia la obra de arte que el lienzo debería afirmar, cuando nos enfrentamos con el Lienzo de la Higuera precisamente lo hacemos con esta dimensión.

El comisario Kardelj escribe: «*Creo en el objeto artístico y siento su poder*». La declaración es aún más apreciada porque está escrita

«contra corriente». Hoy día en el así llamado mundo del arte contemporáneo predomina el doxa de que el arte se ha emancipado de la servidumbre al poder y al capital a través de la liberación del objeto (a veces se habla de la desmaterialización del arte, yo personalmente veo esta «desmaterialización» vinculada a montones de materiales residuales) y ha reducido su actividad a la esfera de relaciones e interacciones sociales. Yo creo que justamente la «desmaterialización» ha sumergido el arte en la función del servicio. Al rechazar su relativa posición autónoma en nombre de una reducción única a la dimensión social, está ahora más subordinada a las estructuras de poder, como por ejemplo los artistas en el Barroco, cuando se ocuparon de la representación de los gobernadores. Estos artistas con la fuerza de sus gestos, pudieron abrir los espacios, donde la fuerza supuesta de estos gobernadores se demostraba como algo completamente insignificante: si pensamos en Velázquez representando a la familia real, este está todo el tiempo mostrando cómo el completo brillo real depende sólo de la mirada. La supuesta emancipación del arte del objeto artístico está deliberadamente renunciando a este poder. En su crítica imaginada está admitiendo la lógica de lo existente-sin-alternativa y en este sentido funciona incluso con su negación declarativa sólo como afirmación de lo existente. Claro que no sé porqué debería ver estos hechos obviamente como algo necesariamente malo. Puede ser que precisamente esta actitud genere el vacío, que es necesario para que puedan de manera inexplicable *ex nihilo* emerger las supra-reliquias.

## THE SHROUD OF LA HIGUERA

J A N E Z K A R D E L J

After a long and thorough reflection, I have decided that the object which under a sequence of circumstances came into my possession must be exhibited. It's a piece of fabric the size of a sheet or a small cloth on which the image of a double human figure can be clearly seen. At first, I thought about it as just another of many terminally hollow, abused and perverted icons that our daily visual reality is filled with. Now I know that it is precious and rare and has unalienable motivating potential.

I will try to present the sensual, emotional and mental processes which transported me from cynicism through disgust into amazement and led to admiration. From the distance of the cynical mind, I reached the illuminated faith. The object is the only trigger of these processes and, as a fore-source of enlightenment, superior to them all.

It led me gradually and gently. I observed it for decades and studied it for nearly five years. When I got confused, it corrected my focus with its mild light and protected me from an etching hail of everyday banality. I know now that we must approach sensitive individuals, so that together we can try to outcry the miss-informational noise and reach many people. I believe in the artefact and I feel its power.

At first I didn't know what my role should be in reference to the objects' existence. A position of a manager, an owner or a PR professional collides with my perception of the world. I'll try to be a curator in the fundamental sense of the word. I will watch over its material integrity and stimulate its spiritual promiscuity at the same time.

I am aware of the fact that by displaying the Shroud of La Higuera in public I am losing control over it and I cannot prevent allusions and speculations of any kind. Unprincipled and malevolent interpretations (from heretical mimicry to blasphemy) can arouse negative feelings and hostility even. False faith is *contradictio in adiecto*, to offend faith is nether neither the object's nor my intent. Faith has been one of the instruments of the "quest for meaning" ever since. That's why exploitative, hierarchic and clientelistic regimes instrumentalise religions that way or another. Religion always directs the focus of faith on "the Other side" and therefore reduces the pressure on the existing and actual.

The image that is in front of us connects the birth of god with an individual or a collective wish. It is a charming and indispensable traitor that uncovers the conceptualisation of divinity and its application on masses. Relics are fetishes, but enhancing the zeal and activism is only their secondary goal. Primarily they ensure the connection between purity of ideological principles and their deviant and alienated bearers. This connection provides their legitimacy. It helps them perpetuate themselves and blocks everything else. Ideological apparatuses that soon emancipate themselves from ideologies of mass movements are highly decadent and conservative by their nature. That is why continuous movement, i.e. permanent rotation is essential. If that stops, sediments always form the shape of a cone. We can call this phenomenon The Hierarchical Curse of Immobility. Supra-relics are the accelerators of this necessary revolution and if

they do not exist, we must invent them. When we reach this conclusion, the question of whether The Shroud of La Higuera is a cult or a cultural object becomes irrelevant.

The object is an artefact with plural identities. It is a simulacrum par excellence; it is an image, a shadow on canvas, existing without a proclaimed creator or creative process; it can be a product of supernatural forces, a result of exceptionality of the depicted or a reflection of a collective wish; it is a relic with an aura of an artwork and vice versa.

Transcendence is immanent in the object and the dilemma if the artefact is a work of a mysterious (absent) author, a manipulative forger or a supernatural phenomenon (miracle), is not essential. I know that regardless of my standpoint, whether I am telling the truth or a lie, or employing different strategies and tactics, discussing the provenience of the object is damaging my cause. Scientific research on the chemical structure, age or authenticity of the object is useless and counterproductive, too. Like any scientific proof nowadays, it lacks the authority to influence or change customary beliefs. The application of science can only provoke additional questions and further theories and myths that will divert attention from the artefact, its essence and existence. The reaction of an actual system of power to disturbing information differs from the reaction of a mediaeval one, mostly in subtlety and tactics graduation. Confrontation and elimination are replaced by ignorance, pollution and camouflage. Therefore if it cannot

be overlooked in the long-term, it must be overwhelmed with continuity of introspections, blow ups, comparisons, actualisations, redefinitions, "transvestitions"... In other words it must be hidden in the "haystack" of banally sensational and similarly different. Only on rare occasions when all of the above fails to limit the impact of the processed information, the contemporary regime is obliged to use the second part of the mediaeval model and apply it on the sources of the information too. That is another reason (a very convincing reason to me) why all anecdotic narrative in connection to the object is harmful.

So I am bound to silence about The Shroud of La Higuera's provenance but that does not mean that I should not present at least a fragment of the sensual, emotional and mental processes through which the artefact has led me.

The ambivalence of the production and ambiguity of the producer charmingly set us at the beginning, allowing us to experience a lustful late-capitalism commodity: an illusion of a frivolous choice of the most suitable interpretation of the truth. Like our predecessors in caves of Lascaux and Altamira, we can simultaneously witness the mastery and magic, condemn the fraud and celebrate the originality, the artistic intention can be switched to transcendence and we can hope to believe or believe in what is hoped for. We are at the end of this hardly started journey, in fact, and the multitude of choices is imaginary. The Creator (the artist or/and god) is relative until vanishing. What is left is the absurd material carrier of tormented idealism-our last chance.

And so The Shroud of La Higuera revealed itself to me as an art-form and shined in all its glory. Brilliantly and incidentally, it dealt with one of the most problematic art equations of the 19th and 20th centuries: art= the artist. The artist backs out and hands over the fight against the sources of ideological and physical dominance (from the world capitalist giga-lobby to the inconsistent curator feuds) to the artefact. It is more stable, more honest and much braver. This back out is not just a partial withdrawal on the edge like Barthes saw it in Brecht's estrangement effect and Mallarme's poetry. The position of the illegal activist or faded away god cannot be compared to hiding behind a pseudonym, adopting fictional identity or stealing your alternate identity from someone else. The back out is irreversible.

I claim that The Shroud of La Higuera is a masterpiece of capitalistic realism and it concludes this era logically. The presented object is not the chosen one crowned as such by the choice of the divine artist. Not even an updated version, when the omnipotent curator selects the artist and then whatever happens to him and can be documented in any way is inaugurated in a work of art. The withdrawal of the artist created a void which can be occupied by the artefact. Its aura shines like the dawn of renaissance on the horizon, melting the frigidity of the owner and manager inflaming it into the ardour of the believer. Nike of Samothrace is not just a piece of limestone although nobody knows its author, and Odyssey is not a falsification even if Homer never existed. Art ideology pendulum that swung against the decline of the production and predominance of an idea and artistic gesture is in

extreme position.  $v = 0$ . Acceleration starts here and now. The artefact's production lies somewhere between procreation and falsification and it is not necessary to narrow down its definition. The Shroud of La Higuera is not a Readymade but a Readyexist. Anything can be a work of art therefore it is logical that with his/her back out, the artist abandoned the space in favour of the supernatural and mystical object of worship. That does not just round off Modernism as a style in the broadest sense of the word but also announces the beginning of something grand and new. The return to the beginning is made possible without the necessity of resetting the past. It has roots in the ancient like any true avant-garde, and by leaning on everything more recent, it helps itself upwards. Some opponents might accuse the unknown author of the Shroud of being a forger and a manipulator in pursuit of his/her short-term personal benefits, but in my opinion the truth about the relation between the author and the object can be found in the Paris Manuscripts passage by Karl Marx: »The worker puts his life into the object; but now his life no longer belongs to him but to the object. Hence, the greater this activity, the more the worker lacks objects. Whatever the product of his labor is, he is not. Therefore, the greater this product, the less is he himself«. In the case of this marked textile such estrangement is extreme but it evokes no discomfort and we can observe with serenity how it elevates this work to super-work (a miracle). Here I must quote Karl Marx once again, »The more man puts into god the less he retains in himself«. It is not important if this is the authors' sacrifice or a strategic decision. It is even less important if the author is a victim, an art terrorist or a narcissistic

artist. It is the artefact that is essential, its indispensability and the reality of its existence. The artefact is a work of art that is transforming itself into a relic before our eyes and with our consent. Not like Kafka's Gregor Samsa that terminally and fatally transforms into a vermin, but like Clark Kent transforms into Superman and back again, all in the service of the good, beautiful and true. It takes over the manipulative power of a relic and moves it from the rigid »eternity« into the creative potential of the moment.

The Shroud of La Higuera strengthens the faith in a form of art and the form of art - as an autonomous and lasting memory and a transmitter of a direct and all exceeding premonition of essence - represents the necessary support for the weakened interpersonal trust and faith in mankind.

I have no intention to formally analyse the image on the shroud but I wish to point out some interesting questions that intrigued me during the observation.

What bothered me the most, apart from the motive of the great revolutionary, banal at first glance, lacking originality and abused by everyone and everything, was the print of the trousers. I realized the necessity and grandeur of the motive after becoming aware that the avalanche of images representing presumably the greatest man of the 20th century had completely obliterated the meaning of his life, thoughts and actions. These "camouflage" images are a part of the



systems' reaction to disturbing ideas and their most important enactor. The Shroud of La Higuera confronts them with uncovering power. It also provokes new thoughts and actions that may bring more sense to our existence.

The segments of the trousers remain a troubling mystery and act like a kind of an estrangement effect. The photos taken in the village of La Higuera immediately after the murder capture the dead revolutionary wearing single coloured high waist military trousers (probably brown or olive green). Those on the Shroud are low camouflage coloured quasi-leggings. Therefore, the idea of a possible posthumous perversion on the body of the revolutionary arises as a logical consequence. Regardless of the experiment I made with the letters and words which I sensed in the apparently random camouflage pattern (I carved the words into a linoleum matrix and printed them on canvas in two different colour densities), I remained uncertain. The experiment failed partly but I will present it anyway. I still do not know whether the trousers fragments emerged in the same creative process as the rest of the image but since it is not really relevant, I do not mind much.

We can learn from the historic documents that right after the murder the body of the revolutionary was mutilated. His hands were cut off, which is clearly evident in the image on the shroud. But The Shroud of La Higuera is marked with the image of a third hand. This strange, contoured, ornamented mark turns out to be the most direct and radical metaphor for resurrection in visual art. A man put his hand at

rest, leaned on it and rose. He swung himself from his last bed leaning on one arm. "Give me a place to lean on and I will move the earth", he paraphrased Archimedes by the way. And there was a mark on the linen, an image of a man.

I leave the dilemma of the image being a print or a depiction to experts. What strikes me as more intriguing is its fragmentation. The butchery directness is horrifying but there is oblivion in its fairy, butterfly-like cohesion. There are two fragments that I find most appealing. I nicknamed them the "Imploding apple" and the "Exploding strawberry". We can see western pop culture fruit icons, typical of the alleged era of artefacts formation emerging from the depths to the surface. We witness the birth of parasitic, alien monsters and the pathos of timeless symbolism at the same time. The Imploding apple and Exploding Strawberry are infests that tear the body apart, however, the strawberrish, magmatic core expands with the love and gravity force of thought is absorbing everything. The reflection of the shattered glass is the most comprehensive of them all.

When I searched the image for possible traces of tools- the creators' touch, I sensed the facture more on the margins of the shroud surrounding the figure than on the figure itself. A dance of incidental lines, unfamiliar hieroglyphics or restrained action-painting is imbedded in a yellowish mist with pigmented spots of decay. The creator approached only to promote a further focus of our attention on the creation.

To close the argument, I will reflect on the comparison between The Shroud of La Higuera and the older, notorious Sindone (The Shroud of Turin). Finally, it was a similar superficial association that gave The Shroud of La Higuera its name. It is clear to me now that despite some similarities, the objects are significantly different. The similarities are obvious but superficial and ignorable. Both images are post-mortem portraits of a man whose life became a myth. They both appear as depictions on a piece of cloth in which the body was wrapped. The differences are fundamental. The Sindone is a relic that the interested ideology power bearers have distanced themselves from; nevertheless, they still use its propaganda impact simultaneously. Scientific studies mixed with continuous manipulation and the hum of faithful believers logically give contradictory results that can easily be interpreted as another triumph of the credo over the ratio. The Shroud of La Higuera is a supra-relic. It is a work of art which, with all its complexity and uniqueness of impact, guides our sensual, emotional and mental potentials towards the faith in it, and, consequently, towards the faith in ourselves and the faith in all of us. If The Shroud of Turin enthrones the glorification of the past as eternal and monolithic, The Shroud of La Higuera materialises our yearning for the future as beautiful and diverse. I think that the latter is the work of an individual, a painter, an artist. It reflects what some have abandoned, others have overlooked and many have suppressed.

Amphiderkomai parrhesiastes. It is up to us to choose what is sacred and, in the 21st century, the sanctity of a work of art is a possible and

necessary choice. I am sure that, providing he was still alive, Walter Benjamin would agree, too.

It is time to look at the supra-relic. The Shroud of La Higuera demands your attention.

## SUPRA-RELIC

MIKLAVŽ KOMELJ

*and because he succeeded being even what he did not want to be*  
Oskar Davičo, "Dedication" (from the book EM Square)

### 1.

If someone declared his or her intention to paint the massacred body of Che Guevara in the Turin shroud manner, my reaction would be: "Well, this is yet another tasteless exploitation of the image of the revolutionary. Kitchy, awful, cheap..." To put it into words of Janez Kardelj: *"just another of many hollow, abused and perverted icons that our daily visual reality is filled with."*

But when we face the supra-relic the discourse is of course completely different. It's an altogether different mode of images existence.

We can recognize the supra-relic as a »readyexist«, to quote Kardelj again, that we have to confront.

Having a great affinity towards Holy Inquisition, I tried, for the orthodoxy protections sake, with different perfidious methods to persuade Janez Kardelj to reveal himself. For all I know he is also, with great love and intensity, dedicating his time to painting, so I tried to squeeze out of him against his own will the confession, that he made the supra-relic. No method of psychological torture succeeded. Not even the faintest clue that could lead to such a conclusion leaked.

Even more: It became clear to me that such suspicion in itself undermines the understanding of the way in which a supra-relic exists. Even an act of forgery could not damage the credibility of the supra-relic, "*simulacrum par excellence*" as Kardelj puts it. Thus the supra-relic is questioning the notion of authenticity<sup>1</sup> itself. If there are no supra-relics, they have to be invented, stated Kardelj.

While relics, when we learn that somebody made them and that in fact they are not relics but artefacts, loose our commitment to treat them as relics (but is it really so? or just we think that is so, when we look at medieval relics, while medieval people perhaps consciously treated them as artefacts- supra-relics?), a supra-relic demands quite a different approach: even if I would see with my own eyes, how I produced it, the question, who really made it, would arise only more ineluctably. If we could indisputably prove that the Shroud of Turin is an artefact, this would challenge its status of a relic. In the case of the Shroud of La Higuera the mere fact that it is an artefact confirms its supra-relic status.

---

<sup>1</sup> As an art historian I was naturally challenged with many questions regarding this supra-relic. The provenience question for example: What can I think about the fact that this supra-relic appeared in Ljubljana and in possession of the grandson of the most important theorist of Yugoslav self-management socialism? So far no relevant connections between Che and Edvard Kardelj were discovered. When Che Guevara came to Ljubljana with the Cuban delegation in 1959 and visited the Litostroji factory and the Peoples Revolution Museum, this went nearly unnoticed. His presence was completely overshadowed by a spectacular visit of Haile Selassie. And what if this presumed oversight was just a mimicry...? More so vicious speculations could emerge that the appearance of the shroud in Yugoslavia after the revolutionary's death is somehow linked to "strange liaisons" of this country with the USA. In any case we must definitely respect Kardelj's bond of silence regarding the provenience, even more, his awareness that, "all anecdotal narrative in connection to the object is harmful".

It's very probable that the Shroud of La Higuera was produced by painting. The way of supra-relics' existence is not a denial that it is a painting, but raising the question, where do the lines really rise from, where is there the spring of colours? It's not necessary that this leads us into mysticism. Answers can be unexpected and sometimes brutal. (As perhaps - what we can also feel from the experiment that Kardelj made with the supposedly revealing pattern on the revolutionary's trousers - it is altogether the answer to the question who made the supra-relic that I'm writing about. May we recall how during the second world war German officers asked Picasso: "*Did you do this?*" while they stuck the reproduction of *Guernica* under his nose. "*No, you did.*" He solely replied.

## 2.

In the text that he wrote as a curator when he decided to put the Shroud from La Higuera on public display, Kardelj pointed to the difference between the relic and the supra-relic.

Relic is by the etymological definition something that remains. The things that remain after someone or something. Relics are the cut off hands that are missing from this shroud.

The supra-relic is about what remains when there is nothing left. What, when there is nothing left, remains as not-yet-existing. That's why, here

arises the third, new hand that can't be maintained-the hand of resurrection.

Kardelj writes as a believer. He writes about the supra-relic with a distinctively polemic relation towards relics. He puts supra-relic as something revolutionary in opposition to relic as something reactionary. I always liked relics so I wouldn't be so polemic. I don't see the supra-relic as something that primarily opposes relics, but as something that uncovers the truth about relics as such. That relics also don't side with the preserved but they are preserving exactly the impossibility of the preservation. That's why when it comes to relics it's not about the relics, but something else. It's characteristic that since it is presumably scientifically proven that the Shroud of Turin is not a relic but an artefact, the worship of this shroud persists. It looks inconsistent but this inconsistency appears as the only possible consistence the moment we set the hypothesis that the Turin Shroud as well isn't a relic at all but a supra-relic.

In his text Kardelj consciously affirms the position of a believer. I read this text with great affection and I recognize the love that it was written with, but my position in this case can't be the believers position-particularly strange to me is the "*faith in mankind*" Kardelj writes about. Equally strange to me is the affirmation of the future against the past and continuous mobility against the immobility. In affirmation of permanent mobility against the immobility for its own sake I still can't see anything that could surpass the horizon of

capitalism; isn't it so that capitalism is by definition "*permanent movement, unstoppable rotation*", more so: unstoppable auto-revolution? Maybe the immobility is more dangerous to capitalism than permanent mobility... Kardelj writes about new thoughts and deeds "which will provide meaning to our lives". As someone who tries to write poetry I can't be on the side of meaning provision but I raise the question: What if "our lives" are too much provided with meaning? The absence of meaning that people so frequently experience today I don't oppose to meaning, but I'm trying to detect the historic moment in which within given horizon of the meaning and absence of meaning (the horizon Walter Benjamin called "*capitalism as a religion*") absolute meaning overlaps with total nonsense. It is not the absence of meaning that is problematic, but the whole horizon of meaning and the absence of meaning. The break-point gesture in relation to existing can't be in affirmation of providing meaning against absence of meaning (the same with absence of meaning against meaning) but rejection of the whole horizon of meaning and absence of meaning.

### 3.

But the Shroud from La Higuera within its brutal (and gentle at the same time) material presence makes us feel just that. Here in the greenish haze some kind of anatomic transformation is happening that changes body-parts into fruits and back again, premonition of certain

alchemy that goes through facing death and looking straight into her eyes. Hand of resurrection rises there.

Che Guevara, this really sublime man, was facing death eye to eye for all his life - what he was after can't be reduced to social dimension - and not even to earthly dimension; preceding all was some kind of consciousness which he inscribed into one of his early poems (quoted by Giacomo Scotti who escorted Che Guevara through the town of Rijeka on his visit to Yugoslavia in the year 1959): in the poem he is addressing the solitude, seeded in the blood of his death, distant with fleeting roots under the petrified time, solitude, the blue blossom of living walls, solitude of his passage, rested on the earth.

One of the most beautiful poems devoted to Che Guevara, the man who *"against the advice of common sense / stepped of the homeward road / and travelled through the wilderness where thorns of stone carve into soul and foot"*, the man who *"succeeded being even what he did not want to be"*, poet to whom the bled blood is *"dropping onto the sealed lips of verse"*, was written (in his book eM Square from 1968) by Oskar Davičo. Oskar Davičo was like Che Guevara a communist who physically exposed himself even to the extreme brutality of his opponents in the name of his convictions - yet at the same time he was a man who saw life from some incredibly distant perspective, the perspective of death. And a man who wrote at the end of his life: *"I couldn't stand neither injustice nor justice."* In his early surrealist period he devoted himself to conception of life as permanent

suicide but this conception bears nothing morbid. Life for him was in the spirit of Rimbaudian deregulation of all senses and impossibility of reduction of a man on his own self (a line by Davičo goes: *"to continue self-less"*); life shouldn't be degraded to the point that in relation to all that is possible, serves for repeating certain words and certain gestures day in and day out-he wanted to be self-conscious as: *"permanent rebellion unsatisfied with what life has to offer-because this life planted upon us to be lived as some kind of a task, provokes tears just like it was made of chopped onion"*. So he was able to recognize in Che Guevara a fellow combatant in this the most intimate dimension which enables him to start the poem he dedicated to Che after his death with the verse: *"the one who commits suicide to the one who was killed(.)"*

Beyond what is written in curator's text about meaning and absence of meaning, beyond the faith in mankind and even beyond the sacral attitude towards the work of art that the shroud is presumably affirming, when we are facing the Shroud of La Higuera, we are facing this dimension.

The curator Kardelj writes: *"I believe in the artefact and I feel its power."* This statement is even more valuable because it is stated "against the flow". Prevailing doxy of today's s. c. contemporary art world is that the art has emancipated itself from serving power and capital through the liberation from the object (the dematerialisation of art is the term often used; my perception of this "dematerialisation" is

connected with tons of material waste) and has reduced, lacking elementary distance, its field of action to the sphere of social relations and interactions. In my opinion, exactly this "dematerialisation" submerges art into this service. By abandoning the relatively autonomous position in the name of reduction to solely social dimension, it became subordinated to power structures more than for example Baroque artists when they looked after the representation of the ruler but they succeeded, with the power of their brush strokes, to open spaces in relation to which all the presumed power of the ruler showed as something completely insignificant; let us remember Velázquez who continuously shows by depicting the royal family that all the royal glamour depends on the view-point and the gaze. The alleged emancipation of art from the artefact is deliberately renouncing this source of power; while allegedly critical it is following the logic of the existing-without-alternative and is in that sense even in its declaratory negation just the affirmation of the pre-existing. Surely I don't know why I should find this facts to be necessarily bad. Maybe they create the void necessary for the unexplainable ex nihilo emergence of supra-relics.



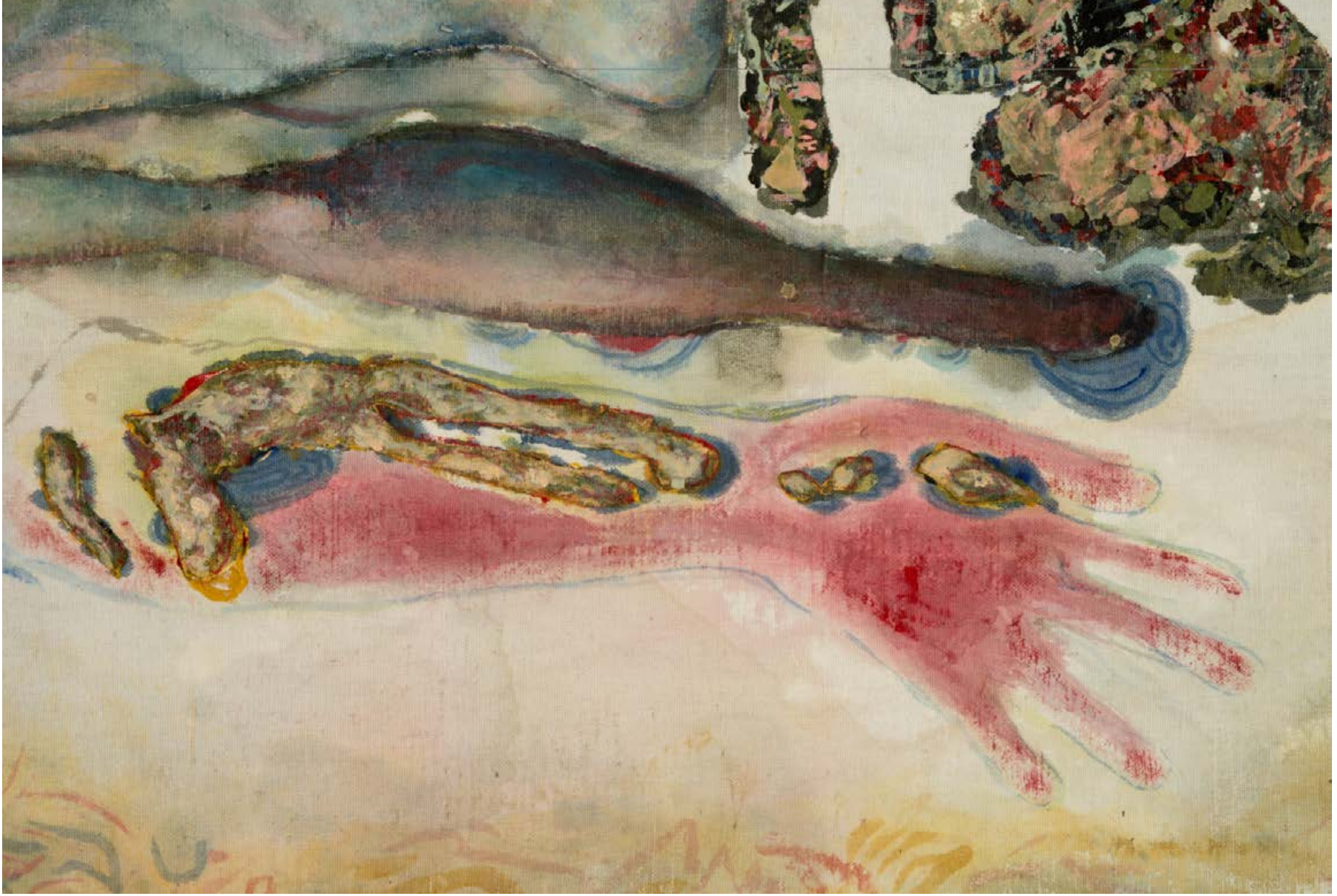


PRT IZ LA HIGUERE | LIENZO DE LA HIGUERA | THE SHROUD OF LA HIGUERA  
suprarelivija | supra-reliquia | supra-relic

izdajatelj: Muzej in galerije mesta Ljubljane  
zanj: Blaž Peršin

kurator: Janez Kardelj  
avtor besedila Prt iz La Higuere: Janez Kardelj  
avtor besedila Suprarelivija: Miklavž Komelj  
kustos razstave: Blaž Vurnik  
fotografija: DK  
oblikovanje: Agora Proars  
prevoda v španščino: Marjeta Prelesnik-Drozg  
prevoda v angleščino: Janez Kardelj  
lektorici angleških prevodov: Tina Grobin, Barbara Kmet  
tisk: R-tisk  
Publikacija je brezplačna.

Ljubljana, 2015



MUSEUM & GALERIJE MESTA  
MUZEJ IN GALERIJE  
LJUBLJANA